

«ПОМЕСЬ ТАКСА С ДВОРНЯЖКОЙ»: ПРИНЦИПЫ АДАПТАЦИИ ТЕКСТА РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «КАШТАНКА» К ОСОБЕННОСТЯМ ДИАФИЛЬМА

В статье на примере рассказа А. П. Чехова «Каштанка» ставится задача выявить основные принципы адаптации художественного текста к особенностям диафильма, представляющего собой синтетический жанр, в основе композиции которого лежит принцип монтажа кадров. Сопоставительный анализ исходного текста и текста диафильма (1975 г.) показывает, что специфика диафильма предполагает не только значительное сокращение текста, в том числе за счет устранения описаний, отсутствие которых компенсируется визуальным рядом, но и его изменение. Так, возрастает роль языковых маркеров хронотопа, изменяется синтаксическая структура текста, при этом сохраняется прямая речь, так как ее использование в диафильме позволяет не дублировать события, а сообщать им голос. В свою очередь, передача внутренней точки зрения становится возможной в первую очередь за счет сохранения маркеров субъективной модальности — оценки, эвиденциальности, неопределенности — при сокращении репертуара этих маркеров. Более того, использование в тексте диафильма отдельных оценочных лексем, отсутствующих в рассказе Чехова, сообщает тексту большую оценочную однозначность, что, вероятно, объясняется воспитательными задачами диафильма.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Каштанка», диафильм, поликодовый текст, вербальный ряд, визуальный ряд, сюжетное развертывание, прием остранения

Постановка проблемы и материал исследования

Диафильм, представляющий собой, по определению С. Кузнецова и Н. Топоркова, «цельное произведение, предназначенное для экрана» [Кузнецов, Топорков 1962, 26] и одновременно наследующий как «волшебному фонарю» и фотографии, так и лубку и рассказу в картинках, пользовался в советское время огромной популярностью как у детей, так и у взрослых. В числе прочего, диафильм выступал как один из способов адаптации художественных текстов под нужды широкой аудитории, что, с одной стороны, позволяет говорить об определенной его вторичности, с другой — не лишает его собственной жанровой специфики. Так, структурной единицей диафильма становится кадр, а основным принципом организации — монтаж, что сближает диафильм с фильмом. Однако, в отличие от фильма, кадр диафильма реализует свой потенциал через динамику статичного изображения (остановленного кадра) [Там же, 33–34]. Наличие двух семиотических кодов, визуального и вербального, в свою очередь, включает диафильм в число синтетических произведений [Там же, 31], чьей отличительной чертой становится взаимосвязь текста и изображения, совместно решающих конкретные художественной задачи.

При этом, несмотря на постулируемый синтез изображения и текста [Там же, 36], предполагающий их одинаковую значимость для решения авторского замысла, как кажется, художественная специфика диафильма все-таки предполагает доминирование визуального ряда над вербальным, в том числе и потому, что на объем вербального ряда накладываются жесткие ограничения — не более 4–5 строк подкадрового текста [Там же, 67]. В случае диафильмов, опирающихся на литературные произведения, это создает ситуацию, при которой исходно независимый и содержательно полноценный текст занимает подчинительную позицию относительно изображения, чего не происходит, например, в случае иллюстрированного издания, где подобные отношения между текстом и иллюстрацией чаще всего прямо противоположные.

В этом смысле выбор для анализа диафильма по мотивам рассказа А. П. Чехова «Каштанка» кажется нам показательным в первую очередь потому, что, выпустив впервые «Каштанку» в 1887 г. в журнале «Новое время» (журнальное название — «В ученом обществе»), Чехов впоследствии настаивал на издании этого рассказа отдельной иллюстрированной книгой, пусть и был в результате недоволен иллюстрациями ни в первом, ни в по-

следующих прижизненных изданиях, в том числе иллюстрациями Д. Кардовского (о чем свидетельствует переписка Чехова с А. С. Сувориным и О. Л. Книппер) [Чехов 1976, 701–702]. При этом сам факт стремления Чехова дополнить текст рассказа изображениями показателен не только в плане определения его читательского адреса¹, но и в плане наличия в тексте потенции стать материалом для иных, визуальных, форм искусства — потенции, впоследствии не раз реализованной [Зверева 2020; Тузова 2017].

Так, насколько можно судить по имеющимся данным, в советское время по мотивам чеховского рассказа было создано как минимум 4 диафильма [Каштанка 1949; 1953; 1966; 1975]. Выбор в качестве материала исследования в данной статье диафильма 1975 г. (сценарий А. Беридзе, рисунки Р. Столярова²) объясняется тем, что именно в этом диафильме, в отличие от более ранних, обнаруживаются как приемы сокращения текста, так и приемы его изменения, которые свидетельствуют об адаптации текста к решению художественных задач синтетического жанра при одновременной попытке сохранить авторские языковые особенности, в первую очередь особенности передачи внутренней точки зрения.

Точка зрения — еще одна причина выбора в качестве материала исследования именно «Каштанки», которая относится ко второму периоду творчества писателя, когда «основу повествования... составлял голос героя, пронизывающий это повествование насквозь» [Чудаков 1971, 88] (даже весьма беглое сравнение повествования в «Каштанке» и в «Белолобом», проведенное А. П. Чудаковым, хорошо это показывает [Там же, 88–91]).

Использование Чеховым в качестве точки зрения точки зрения собаки, по-видимому, встраивалось в парадигму поиска новых способов наррации (примерно в то же время создается и повесть Л. Н. Толстого «Холстомер» [Гордович 2024]), которые принято описывать с применением терминов «приема отстранения» [Шкловский 2019] или «образа Другого», для которого инаковость — не выбор, а отсутствие выбора [Балистрери 2013, 278–279]. Попытка же сохранить эту точку зрения в диафильме 1975 г., как кажется, отвечает задачам произведений для детей 1960–70-х гг., в которых наблюдается уменьшение дидактизма и увеличения роли голоса ребенка, а также стремление к большему психологизму [Бернштейн 2016, 110–111; Шведова 1979]. Однако жесткие ограничения на объем вербального ряда создают очевидную сложность для сохранения субъективно-модальных языковых элементов в пространстве текста диафильма. Именно поэтому в рамках этой статьи

нас будут интересовать как принципы трансформации текста, вызванные необходимостью его соответствия специфике диафильма как синтетического произведения, чья структура подчинена законам монтажа, так и языковые приемы разных уровней, призванные в той или иной мере сохранить художественные особенности первоисточника, не без учета изменившихся социально-культурных условий его существования.

Способы обеспечения сюжетного развертывания

Как уже говорилось выше, единицей композиции диафильма является кадр (а не глава или абзац), что предполагает дробление текста на значительно большее количество визуально одинаковых частей (7 глав vs 50 кадров)³. Важной особенностью композиции диафильма, на наш взгляд, становится и то, что кадр, являясь лишь структурным элементом, подчиняющимся принципам монтажа, в силу специфики проекции диафильма на плоскость как бы вынимается из последовательности кадров, то есть стремится к самодостаточности. В этом, как представляется, принципиальное отличие диафильма, например, от рассказа в картинках (графического рассказа или комикса), где изображение так или иначе визуально встроено в общую сюжетную канву, сложность и длина которой представлена вполне наглядно — за счет расположения картинок в пространстве листа. К тому же кадры диафильма сменяют друг друга не в горизонтальной, а в вертикальной плоскости, а сама скорость их смены ниже, чем скорость перелистывания страниц [Кузнецов, Топорков 1962, 66], что повышает значимость разного рода языковых элементов, обеспечивающих сюжетную связность, в первую очередь маркеров хронотопа — слов, выражений и конструкции с временной и локативной семантикой (в исследованном диафильме отмеченных в начале подписи к кадру в 27 случаях из 50).

Сопоставление исходного текста и текста диафильма (тех его частей, которые нашли в диафильме отражение) показывает, что, следуя в плане пространственно-временного развертывания за текстом рассказа, текст диафильма обнаруживает менее конкретные, и оттого не всегда точные, способы маркирования времени, а именно временные наречия с этимологической локативно-дейктической семантикой — *потом, затем, тогда*, а также наречия *однажды* и *вдруг*. Указанные наречия либо отсутствуют в соответствующих отрывках исходного текста (из всего вышеперечисленного отно-

сительно последовательно в рассказе используется только наречие *вдруг*), либо заменяют собой другие более развернутые показатели времени (*в один прекрасный день* vs *однажды вечером*).

Помимо наречий, в качестве показателей времени и в исходном тексте, и в тексте диафильма используются предложно-падежные сочетания с предлогом *через* или *спустя*, указывающие на промежуток времени, прошедший до наступления того или иного события. При этом, с одной стороны, из текста диафильма устраняются аппроксиматоры (*не больше как через полчаса* vs *через полчаса*), с другой — лексемы с точной временной семантикой заменяются сочетаниями или наречиями с семантикой неопределенной (*через минуту* vs *долго*; *через некоторое время*), что обеспечивает большее временное правдоподобие, так как фразеологизированные выражения (*через минуту* — ‘через короткий промежуток времени’), вероятно, могут быть восприняты потенциальным зрителем в прямом значении.

В этом отношении показательно стремление к темпоральной непротиворечивости и при использовании других лексических маркеров, судя по всему, объясняемое не только спецификой восприятия потенциальных зрителей-детей, но и временем создания диафильма. Так, например, в исходном тексте слова *обед*, *обедать*, в силу времени его написания имеющие более широкое значение ‘пищи или приема пищи вообще’⁴, встречаются в контекстах со словом *вечер* либо в контекстах, действие которых происходит вечером, что с точки зрения читателя / зрителя может казаться нелогичным, поэтому подобные отрывки подвергаются редактуре (см. Таблицу 1).

Таблица 1. Способы обеспечения темпоральной непротиворечивости

Оригинальный текст	Текст диафильма
<i>После обеда</i> [события происходят вечером, в первую встречу Каштанки и m-г Жоржа — А. Б.] она разлеглась среди комнаты, протянула ноги и, чувствуя во всем теле приятную истому, завиляла хвостом ⁵ [433]. Каштанка уже привыкла к тому, что ее <i>каждый вечер кормили вкусным обедом</i> и звали Теткой [438].	[15] <i>Вскоре</i> Каштанка ощутила приятную истому и, засыпая, стала размышлять: где лучше — у незнакомца или у столяра? [28] Каштанка уже привыкла к тому, что ее <i>кормили вкусным обедом</i> и звали Теткой.

Устраняются из текста диафильма, реже свертываются с затемнением итеративной семантики, и показатели повторяющегося действия (*каждый день; обыкновенно вечерами vs вечерами*), в силу своей повторяемости лишенные временной определенности, а значит, так или иначе вступающие в конфликт с визуальным рядом, иллюстрирующим действие как единичное и конкретное.

В качестве темпоральных маркеров в тексте диафильма используются не только лексемы с временной семантикой, но и конструкции, указывающие на изменения среды (см. Таблицу 2).

Таблица 2. Способы обеспечения хронологического развертывания сюжета

Оригинальный текст	Текст диафильма
Когда она опомнилась, музыка уже не играла и полка не было. <...> <u>Каштанка бегала взад и вперед и не находила хозяина, а между тем становилось темно. По обе стороны улицы зажглись фонари</u> и в окнах домов показались огни. <...> <u>Когда стало совсем темно, Каштанкою овладели отчаяние и ужас. Она прижалась к какому-то подъезду и стала горько плакать</u> [432].	[9] Когда она опомнилась, музыка уже не играла и полка не было. <...> [10] А между тем становилось темно. <i>Зажглись фонари.</i> [11] <i>Но вот погасли фонари.</i> Каштанка устала, озябла и к тому же была ужасно голодна. Ею овладело отчаяние. <i>Прижавшись к какому-то подъезду, Каштанка стала плакать и незаметно задремала.</i>

Прием синтаксического параллелизма, обнаруживаемый в тексте диафильма, как кажется, позволяет подчеркнуть связь кадров как его структурных единиц и обеспечить динамику сюжета, дающую возможность преодолеть статичность изображения, а использование указательной частицы *вот* с ее синкретичной семантикой связывает вместе вербальный и визуальный ряд.

Помимо указанных конструкций, в маркировании сюжетного развертывания участвуют конструкции зависимого последовательного таксиса, не только придаточные времени (с союзом *когда*, реже союзом *пока*), вынесенные в начало первого предложения той или иной подписи, но и обособленные обороты с деепричастиями от глаголов совершенного вида, в том числе не обнаруживаемые в исходном тексте, за счет чего достигается смена пропозиций и синтаксическое разнообразие (см. Таблицу 2 выше).

Что касается прямых и переносных локативных показателей (*за дверью, в комнатке, в воображении*), то в тексте диафильма они используются реже, чем показатели темпоральные, однако, появляясь в начале первого предложения подписи, они так же позволяют маркировать временное разворачивание сюжета, так как изменение в пространстве предполагает изменение во времени. В этом случае функции монтажа выполняет не только слово, но и изображение, так как именно изображение наглядно демонстрирует зрителю, что герой переместился в пространстве, тогда как слово лишь называет это пространство (Каштанка — за дверью vs Каштанка — в комнате [16–17]).

Способы обеспечения сюжетной динамики и повышения синтетичности текста

Ограниченность пространства, отведенного в границах кадра под текст (не более 4–5 строк), установка на обеспечение четкости фабульной линии и создание ритма [Кузнецов, Топорков, 1962, 57–58] ведут к необходимости сокращать исходный текст как на макро- (абзац, отдельные предложения), так и на микроуровне (отдельные слова). Так, сопоставление объема исходного текста и текста диафильма ожидаемо показывает значительное уменьшение последнего: текст диафильма составляет всего четверть (24 %) от объема исходного текста⁶. В основном сокращение достигается за счет устранения (реже — свертывания) описания, что ожидаемо для синтетического текста, в первую очередь потому, что функцию изображения героев, обстановки и отчасти происходящего так или иначе берет на себя визуальный ряд. Так, например, с помощью исключительно визуального ряда решены многие элементы дореволюционного быта или облика героев, в исходном тексте данные полноценным описанием (описание внешнего вида m-г Жоржа или заснеженной улицы с конными экипажами — см. Таблицу 3 и Рис. 1 и 2).

Помимо описаний, из текста диафильма устраниаются и другие детали, в большом количестве обнаруживающиеся в исходном тексте и на языковом уровне воплощенные в заполнении всех синтаксических позиций в предложении, в расширении предикативных рядов и рядов второстепенных членов, в использовании уточняющих конструкций и слов близких по семантике (*отчаяние и ужас*), что может быть оценено в том числе как один из способов передачи внутренней точки зрения.

Таблица 3. Изображение героев и обстановки

Оригинальный текст	Диафильм
Шел крупный, пушистый снег и красил в белое мостовую, лошадиные спины, шапки извозчиков, и чем больше темнел воздух, тем более становились предметы [431].	[9] Рис. 1.
Каштанка поглядела на незнакомца сквозь снежинки, нависшие на ресницы, и увидела перед собой коротенького и толстого человека с бритым пухлым лицом, в цилиндре и в шубе нараспашку [432].	[13] Рис. 2.



Рис. 1. Изображение обстановки



Рис. 2. Изображение персонажей

Подчиняясь законам жанра, текст диафильма лишается большей части этих деталей: устраняются уточняющие конструкции (*в саях около ног хозяина* vs *в саях*), сокращаются ряды однородных членов, в том числе предикативные, довольно последовательно убираются обстоятельства места, не отвечающие за маркирование хронотопа и восстанавливаемые из ближайшего контекста (*прыгнула вон из чемодана* vs *прыгнула*). В числе прочего, исключаются и деепричастные обороты с деепричастиями от глаголов несовершенного вида, используемые не для маркирования таксиса, а в качестве обстоятельств образа действия или обстоятельств с причинным оттенком, то есть все то, что в том или ином объеме воспроизводит визуальный ряд (появление новых героев, смена положения в пространстве кадра уже введенных героев). При этом части предложений, в том числе обороты описательного характера, которые не могут быть воспроизведены визуально, например, звуковые характеристики того или иного события, сохраняются (как, например, деепричастие *шипя* в описании нападения на Каштанку гуся, при устранении из того же предложения других деепричастных оборотов, компенсированных изображением [17]).

Сохраняются и элементы описания, свернутые до отдельных слов, в том числе однокоренных, при этом мотивировки приписывания тех или иных признаков героям или обстановке, обнаруживаемые в исходном тексте, устраняются (см. Таблицу 4).

Таблица 4. Сохранение элементов описания

Оригинальный текст	Текст диафильма
Отворилась дверь, в комнату поглядела какая-то старуха и, сказав что-то, впустила черную, очень некрасивую свинью. Не обращая никакого внимания на ворчанье Каштанки, свинья подняла вверх свой пяточок и весело захрюкала. ...в ее движениях, в голосе и в дрожании хвостика чувствовалось много <i>добродушия</i> [437].	[24] Долго еще незнакомец занимался с гусем, пока какая-то старуха не впустила в комнату черную, очень некрасивую, но <i>добродушную</i> свинью.

Изменение текста приводит к необходимости объединять или разъединять предложения, что, в числе прочего, становится одним из способов создания нарративного ритма в пределах одного или

соседних кадров, в целом сопоставимого с нарративным ритмом исходного текста, по причине сохранения синтаксической сложности и чередования простых и сложных предложений (см. Таблицу 5).

Таблица 5. Способы обеспечения ритма

	Оригинальный текст	Текст диафильма
объединение предложений	Не вынося музыки, которая расстраивала ей нервы, она заметалась и завывала. <...> <u>Видя, что хозьяин не протестует, Каштанка еще громче завывала</u> , не помня себя, бросилась через дорогу на другой тротуар [431].	[8] Не вынося музыки, которая расстраивала ей нервы, она заметалась, завывала и бросилась через дорогу на другой тротуар.
разъединение предложений	Когда он [гусь — А. Б.], <u>балансируя крыльями и шеей, укрепился на щетинистой спине</u> , Федор Тимофеич... полез на спину свиньи, потом нехотя взобрался на гуся и стал на задние лапы. Каштанка взвизгнула от восторга, но в это время старик кот зевнул и, потеряв равновесие, свалился с гуся. Иван Иванович пошатнулся и тоже свалился [438].	[26] <i>Затем Федор Тимофеич лениво полез на спину свиньи, потом нехотя взобрался на гуся и стал на задние лапы.</i> — «Ну, как, Тетка, что скажешь?» — Каштанка взвизгнула от восторга. [27] Но в это время старик-кот зевнул и, потеряв равновесие, свалился с гуся. Иван Иванович пошатнулся и тоже свалился.

Достигается сюжетная динамика и за счет использования форм глагола совершенного вида в конкретно-фактическом значении — называющих конкретное единичное действие. Более того, изменение синтаксической структуры предложений (их сокращение или объединение) может приводить к замене форм глаголов несовершенного вида на формы глагола совершенного (см. Таблицу 6).

Таким образом чаще всего обеспечивается синтез текста и изображения, так как изображение фиксирует действие / движение в процессе его совершения (в его промежуточном состоянии) и тем самым заполняет лакуну между действиями, названными

Таблица 6. Изменение видовых форм глагола

Оригинальный текст	Текст диафильма
Каштанка стала обнюхивать тротуар, <u>надеясь найти хозяина по запаху его следов, но раньше какой-то негодяй прошел в новых резиновых калошах, и теперь все тонкие запахи мешались с острою каучуковой вонью, так что ничего нельзя было разобрать</u> [431]. —А вот и я! — <u>громко крикнул хозяин. <...> Послышался громкий густой рев: по ком-то хлопали, и этот кто-то, вероятно рожа с хвостом вместо носа, ревел и хохотал так громко, что задрожали замочки у чемодана</u> [447].	[9] Каштанка обнюхала тротуар, да где там! Все <i>запахи перемешались</i> . [42] — А вот и я! — услышала в потёмках испуганная Тетка. И сразу же кто-то, вероятно, рожа с хвостом, <i>заревел и захохотал</i> так, что у чемодана задрожали замочки.

формами глагола сов. вида, восстанавливая временной континуум. В отдельных кадрах, в частности в первом, предпочтение отдается статичному изображению, в то время как в вербальном ряду используются глаголы несовершенного вида (*бегала, оглядывалась*), что в целом можно рассматривать как один из способов «поиска контрапункта» [Кузнецов, Топорков 1962, 45], то есть обогащающего кадр «несовпадения» изображения и слова [Там же].

Этой же задаче отвечает и активное использование прямой речи, не дублирующей изображение, а дополняющей ее: реплики прямой речи, обычно в сочетании с монологическими частями текста, отмечаются в 21 кадре из 50 (см. примеры из Таблиц 5 и 6).

Способы выражения внутренней точки зрения

Что касается способов передачи внутренней точки зрения, здесь также можно обнаружить тенденцию к поиску баланса между сокращением способов ее языкового выражения и сохранением, а иногда и добавлением, отдельных ее элементов, что хорошо видно при использовании оценочной лексики, вставных, вводных и сравнительных конструкций, а также слов с семантикой восприятия и ментального действия, последние из которых в контексте проводимого анализа можно считать лексическими маркерами эви-

денциальности, то есть прямым указанием на то, что те или иные события воспринимаются с точки зрения Каштанки.

Так, из слов с оценочной семантикой в тексте диафильма в первую очередь сохраняются прилагательные и наречия общего значения оценки (*интересный, странный, удивительный, скучновато, непонятно*), актуализирующие тему странности, отсутствия чего-то в личном опыте наблюдающего (Каштанки), то есть являющиеся одним из маркеров приема остранения.

Визуальный ряд так же работает на решение этой задачи, особенно в конце диафильма (при описании цирка, его обитателей и внешнего вида клоуна — m-г Жоржа), так как показывает, что именно видит Каштанка⁷, то есть, усиливая конфликт между внутренней (вербальной) и внешней (визуальной) точкой зрения, демонстрирует повышение синтетичности произведения, предполагающей, что визуальный и вербальный ряды обогащают друг друга.

При этом, как уже говорилось выше, количество языковых маркеров приема остранения в тексте диафильма сильно сокращается. В частности, почти полностью исключаются сравнительные обороты, (например, сравнение здания цирка с опрокинутым супником), которые, по замечанию А. П. Чудакова, можно считать одним из основных показателей внутренней точки зрения [Чудаков 1971, 89].

Практически полностью исключаются из текста диафильма и глаголы чувственного восприятия, активно используемые в исходном тексте [Ван 2013]. В качестве единичных в диафильме появляются глаголы *услышать* (в форме деепричастия *услыхав*), *обнюхать*, *заметить* в значении ‘увидеть’ (сам глагол *видеть* / *увидеть*, в исходном тексте отмеченный 9 раз, в тексте диафильма встречается только один раз в сцене описания сна-воспоминания о прежних хозяевах Каштанки).

Помимо глаголов чувственного восприятия, из текста диафильма также исключаются глаголы ментального действия, в частности глаголы *помнить* и *понимать*, последний из которых сохраняется только в качестве десемантизированного дискурсивного высказывания *Понимаешь?* В свою очередь, в исходном тексте конструкции с этим глаголом очень важны, так как подчеркивают не только наличие разума у собаки, но и различие между миром людей и миром животных, так как этот глагол в тексте Чехова используется с частицей *не* (*Каштанка не понимала*). Одновременно с этим в тексте диафильма появляются глаголы *думать* (в контексте с косвенной внутренней речью) и *размышлять*, подчеркивающие способность Каштанки к умственным операциям, оценке событий (ряд плюсов

и минусов жизни у незнакомца и у столяра в тексте диафильма также воспроизводится, однако в сокращенном, более последовательном виде — с исключением *стамески* и *клетки с чижиком*).

В качестве других маркеров эвиденциальности в исходном тексте также довольно активно используются вводные слова и предложения (*по-видимому*, *казалось*, *вероятно*) и псевдобезличные предикативные конструкции с глаголом *казаться*, в то время как в тексте диафильма сохраняются только две из шести таких конструкций исходного текста, в том числе в сцене смерти Ивана Ивановича, где Тетке кажется, что за окном стоит кто-то чужой⁸.

Активное использование неопределенных местоимений и местоименных слов, отмеченное в том числе другими учеными [Зверева 2020, 876], также способствует реализации эффекта остранения, подчеркивания неосведомленность Каштанки о многих окружающих ее людях и событиях. Показательно, что в тексте диафильма большая часть этих слов сохраняется (кроме слова *почему-то*), а их количество с учетом общего объема текста, составляющего четверть от исходного, даже больше, чем у самого Чехова (51 vs 18).

Меньшее разнообразие и последовательность обнаруживается и в принципах номинации, так же участвующих в реализации внутренней точки зрения. Так, в тексте диафильма остается вставная конструкция, объясняющая причины использования слова *заказчик* применительно к незнакомым людям, однако разница двух групп — заказчиков и хозяев — в тексте исследованного диафильма не раскрывается. Не может быть отражена в тексте диафильма в силу его композиционных особенностей (отсутствия деления на главы) и постепенность «превращения» Каштанки в Тетку, хорошо видная в исходном тексте в главе пять, где в повествовательной части текста применительно к Каштанке используются оба имени (при этом количество употреблений слова *Каштанка* и слова *Тетка* в исходном тексте и тексте диафильма в целом сопоставимо). В свою очередь, при номинации второстепенных персонажей-животных в повествовательных частях текста предпочтение отдается именам нарицательным — *гусь*, *кот*, *свинья* (кличка последней в тексте диафильма вовсе не встречается).

С другой стороны, в текст диафильма включаются отдельные оценочные лексемы — наречия и прилагательные, отсутствующие в исходном тексте (*чужие* дворы, *коварный* гусь, *послушно* села), что позволяет добиться большей модальной определенности. Исключение отдельных слов также сообщает тексту большую дидактичность, так как переводит его из плана внутренней точки

зрения во внешнюю. Так, устранение глагола *помнить* из фразы «вела себя на улице крайне *неприлично*» [4] (в исходном тексте: «Каштанка *помнила*, что по дороге она вела себя крайне *неприлично*» [430]) заставляет оценивать поведение Каштанки с позиции внешнего (взрослого) наблюдателя и не дает возможности говорить о несобственно-прямой речи.

Менее очевидным в тексте диафильма становится и мотив сна [Зверева 2020, 872], так как сравнение происходящего с тяжким сном, сделанное в конце исходного текста, из диафильма исключается (как и описания снов Каштанки). Одновременно с этим можно сделать предположение, что в исследуемом диафильме мотив сна так или иначе реализуется средствами визуального ряда, так как используемые для него иллюстрации характеризуются размытостью, нечеткостью контуров и линий.

Сохраняется в тексте диафильма и намек на некоторые другие, важные в контексте творчества Чехова, мотивы, в частности мотив коммуникативной неудачи, неспособности либо услышать, либо понять другого [Степанов 2005, 305–321], но если в тексте диафильма Каштанка до конца не понимает только гуся Ивана Ивановича, который говорит «*очень непонятно*», то в исходном тексте она не всегда понимает и нового хозяина, особенно в начале, когда он «*что-то объясняет*» другим животным.

Сохраняется в тексте диафильма и спорность финала, пусть и не столь очевидная, как в чеховском рассказе, где отношение к Каштанке со стороны столяра и его сына показано довольно неприглядно (они ее бьют, выделывают с ней разные фокусы и т. д.), пусть она и продолжает их любить. Так, в частности, в диафильме остается сцена, где столяр желает Каштанке смерти фразой «Чтоб... ты... из...дох...ла, холера!» [5], исключенной из текстов более ранних диафильмов, а также замечание m-г Жоржа о том, что хозяева Каштанки ее плохо кормят [14].

Способы адаптации текста к требованиям времени и потенциального адресата

Несмотря на сохранение спорности финала, исходный текст подвергается ряду изменений, которые, как кажется, могут быть вызваны не только и не столько спецификой жанра диафильма, сколько требованиями времени и особенностями восприятия адресата-ребенка.

Так, в культурно-историческом плане важно, что из текста диафильма исключаются элементы религиозного дискурса, например, искаженные цитаты из церковных текстов, используемые Лукой Александрычем в начале и в конце рассказа. Устраняются также упоминание *гиены огненной* и реплики междометного характера, обнаруживающие десемантизированные слова религиозной тематики: восклицания типа *Боже мой! Боже мой!* и *Черт бы вас взял!* / *Черт знает что!* в речи m-г Жоржа.

Устраняются также слова, демонстрирующие ограниченную или устаревающую сочетаемость (*забрал в кулак ее лисье ухо vs сгреб в кулак лисье ухо; пожимаясь от холода и волнения vs ежась от холода*⁹), и устаревшие грамматические формы. Так, изменению подвергается первая фраза, из которой исключается выражение «*помесь такса с дворняжкой*» [430], где словоформа род. падежа *такса* указывает на склонение этого слова по парадигме существительного 1-го академического склонения (типа *стол*)¹⁰. Показательно, что в текстах предыдущих диафильмов эта форма сохраняется, в то время как её устранение из текста анализируемого диафильма дает художнику Р. Столярову большую свободу в решении иллюстративного образа Каштанки, которая остается мордой похожа на лисицу, но едва ли похожа на таксу (Рис. 3), хотя известно, и по письмам самого Чехова [Чехов 1976, 701–702], и по воспоминаниям Д. Кардовского [Кардовский 1940, 24], что наличие в образе Каштанки характерных черт таксы — длинного туловища, укороченных лап — было для Чехова крайне важным.

Одновременно с этим в тексте анализируемого диафильма сохраняется упоминание о конно-железке (исключенное из текстов более ранних диафильмов), названной *конной железной дорогой*, внешний вид которой раскрыт не только за счет развертывания сложносокращенного слова, но и за счет визуального ряда (кадр № 4).

Помимо этого, устраняются части текста и слова, в том числе груборазговорные, которые могут расцениваться как нечто жестокое или неподобающее: упоминание о смерти бабушки (в оригинальном тексте в реплике клоуна описанное с использованием глагола *издохла*), эпизоды, где гусь стреляет из пистолета, хозяин учит кота курить, а также очевидно ироничный момент, где состояние Каштанки сравнивается с состоянием человека, который хочет застрелиться.



Рис. 3. Каштанка (первый кадр диафильма)

Выводы

Таким образом, диафильм, как синтетический жанр, в основе композиции которого лежит монтажный принцип кадров, предъявляет к своему вербальному компоненту ряд требований. Текст диафильма, жестко ограниченный в своем объеме, стремится к большей хронологической определенности за счет активного использования самых разных с грамматической точки зрения маркеров хронотопа в позиции абсолютного начала предложения, а также к большей динамике, которая достигается не только путем устранения многих второстепенных членов, но и путем объединения или разъединения предикативных частей предложений, а также путем сочетания сложных и простых предложений.

Визуальный ряд также позволяет обеспечить хронологическое развертывание, так как, изображая действие в процессе совершения, как бы заполняет временные лакуны, возникающие по причине использования в тексте форм глагола сов. вида. Работает на повышение синтетичности жанра и сочетание монологических и диалогических фрагментов текста, дающее возможность не дублировать происходящее, а сообщать ему голос, а также компенсация за счет изображения устраненных из исходного текста или свернутых до отдельных слов описаний.

Что касается внутренней точки зрения, то малый объем текста позволяет сохранить лишь часть обнаруживаемых в исходном тексте языковых приемов ее передачи, сократив их разнообразие (как в случае с показателями эвиденциальности), реже — увеличив их число (как в случае с маркерами неопределенности). Это же относится и к реализации мотивов и раскрытию иных идейных смыслов произведения (мотив сна, коммуникативной неудачи, несправедливости). В свою очередь, включение в текст диафильма отдельных оценочных слов и оборотов позволяет добиться большей дидактичности и прямолинейности, что в какой-то степени противоречит исходному, менее однозначному, чеховскому тексту.

Примечания

- ¹ «Каштанка» — одно из двух произведений, которые сам Чехов определял как произведения для детей и юношества [Чехов 1976, 704], несмотря на то, что детский читательский адрес «Каштанки», в том числе ее отдельных глав, ставился под сомнение как современниками Чехова [Там же], так и исследователями [Чехов 2012, 11].
- ² А. Беридзе (судя по всему, речь идет об Алле Григорьевне Беридзе — грузинской писательнице, редакторе и сценаристе), насколько можно судить по имеющимся данным, в основном писала сценарии к сказкам — авторским (сказка братьев Grimm «Храбрый портной» или сказка Б. Поттер «Ухти-Тухти») и народным (например, эстонским). В свою очередь, Ремир Александрович Столяров, многие годы проработавший художником на студии «Диафильм», создавал иллюстрации к самым разным диафильмам, в том числе к диафильмам по мотивам рассказа А. П. Чехова «Ванька» (1967 г.), И. С. Тургенева «Муму» (1964 г.) и А. И. Куприна «Белый пудель» (1965 г.), а также к научно-просветительскому диафильму «Кто написал „Каштанку“» (1961 г.).
- ³ Устраняются и названия глав, формирующие читательское ожидание и указывающие, вероятно, на внутреннюю точку зрения.
- ⁴ По-видимому, подкрепленное этимологией [Фасмер 1987, III, 96, 98].
- ⁵ Здесь и далее цитирование исходного текста производится по [Чехов 1976], в квадратных скобках указывается страница. При цитировании текста диафильма в квадратных скобках указывается номер кадра. Выделения при цитировании мои: курсивом выделяются различия в двух текстах, подчеркиванием — исключенные из текста диафильма элементы.
- ⁶ Расчет производился в знаках (без пробелов) с округлением: 31 000 vs 7 500.

- ⁷ В том числе благодаря визуальному ряду становится понятно, что «рожа с хвостом вместо носа» [39] (в исходном тексте: «толстая, громадная рожа с хвостом вместо носа и с двумя длинными обглоданными костями, торчащими изо рта» [445]) — это слон.
- ⁸ Исчезновение чужого с наступлением утра в диафильме не показано; не показан визуально и образ чужого, в отличие, например, от иллюстраций Д. Кардовского, где в качестве символа смерти изображен череп [Чехов 1950, 45].
- ⁹ Так, обращение к данным Национального корпуса русского языка (НКРЯ) показывает, что выражение *забрать в кулак* демонстрирует ограниченную сочетаемость (со словами *волосы, борода, вожжи*), а выражение *пожматься от холода* примерно в 5 раз менее частотно, чем синонимичное ему *ежиться от холода* (22 vs 119 словоупотреблений).
- ¹⁰ Нормативными толковыми словарями такая форма не закреплена, однако в этимологическом словаре М. Фасмера вариативность рода отмечена [Фасмер 1987, IV, 13] (нем. *der Teckel*).

Литература

Источники

Чехов 1950 — Чехов А. П. Каштанка. М.—Л.: Детгиз, 1950.

Чехов 1976 — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1976. Т. 6.

Каштанка 1949 — Каштанка: [диафильм] / рис. П. Алякринского, ред. Л. Гуревич. М.: студия «Диафильм», 1949. Д-76–49.

Каштанка 1953 — Каштанка: [диафильм] / худ. А. Брей, ред. Л. Гуревич. М.: студия «Диафильм», 1953. Д-210–53.

Каштанка 1966 — Каштанка: [диафильм] / худ. А. Самсонов. М.: студия «Диафильм», 1966. Д-131–66.

Каштанка 1975 — Каштанка: [диафильм] / худ. Р. Столяров. М.: студия «Диафильм», 1975. Д-185–75.

Фасмер 1987 — Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х т. М.: Прогресс, 1987. Т. 3–4.

Исследования

Балистрери 2013 — Балистрери К. Об анималистической литературе // Детские чтения. 2013. № 1 (3). С. 278–285. URL: <https://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/69/65>

Бернштейн 2016 — Бернштейн И. Детская литература советской эпохи: проблемы комментирования // Детские чтения. 2016. № 2 (10). С. 105–124. URL: <https://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/221/208>

Ван 2013 — Ван С. Лингвистические средства выражения чувственного восприятия в рассказе А. П. Чехова «Каштанка» // Сибирский филологический журнал. 2013. № 4. С. 210–214.

Гордович 2024 — Гордович К. Д. Развитие традиции изображения взгляда животного // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2024. № 3 (54). С. 484–491. DOI: 10.34680/2411-7951.2024.3(54).484-491

Зверева 2020 — Зверева Т. В. Интерпретация рассказов А. П. Чехова в анимации конца XX — начала XXI вв. // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2020. Т. 30, вып. 5. С. 870–876. DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-5-870-876

Кардовский 1940 — Кардовский Д. Н. Как я рисовал иллюстрации к «Каштанке» А. П. Чехова // Детская литература. 1940. № 9. С. 21–24.

Кузнецов, Топорков 1962 — Кузнецов С., Топорков Н. Советский диафильм. М.: Искусство, 1962.

Степанов 2005 — Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005.

Тузова 2017 — Тузова Е. Н. А. П. Чехов в мультипликации // Поволжский педагогический вестник. 2017. Т. 5. № 4 (17). С. 153–157.

Чехов 2012 — Чехов Н. В. Введение в детскую литературу // Детские чтения. 2012. № 2 (2). С. 9–40. URL: <https://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/21/19>

Чудаков 1971 — Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.

Шведова 1979 — Шведова О. М. Проблема психологизма детской книги в советском литературоведении // Проблемы детской литературы: межвузовский сборник / отв. ред. И. П. Лупанова. Петрозаводск: ПГУ, 1979. С. 34–37.

Шкловский 2019 — Шкловский В. Искусство как прием // Собрание сочинений: в 2-х т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1. С. 250–268.

References

Balistreri 2013 — Balistreri, K. (2013). Ob animalisticheskoy literature [Book Review: “Speaking for animals: Animal Autobiographical Writing”]. Detskie chtenia, 1(3), 278–285. Retrieved from: <https://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/69/65>

Bernshtein 2016 — Bernshtein, I. (2016). Detskaya literatura sovetskoj e'pokhi: problemy' kommentirovaniya [Children's literature of the Soviet era: Challenges of commentary structuring]. *Detskie chtenia*, 2(10), 105–124. Retrieved from: <https://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/221/208>

Chekhov 2012 — Chekhov, N. V. (2012). Vvedenie v detskiju literaturu [Introduction to the children's literature]. *Detskie chtenia*, 2(2), 9–40. Retrieved from: <https://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/21/19>

Chudakov 1971 — Chudakov, A. P. (1971). Pojetika Chekhova [The poetics of Chekhov's books]. Moscow: Nauka.

Gordovich 2024 — Gordovich, K. D. (2024). Razvitie tradicii izobrazhenija vzgljada zhivotnogo [The tradition of depicting the gaze of animals]. *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta* = *Memoirs of NovSU*, 3(54), 484–491. DOI: 10.34680/2411-7951.2024.3(54).484-491

Kardovskij 1940 — Kardovskij, D. N. (1940). Kak ja risoval illjustracii k “Kashtanke” A. P. Chekhova [How I had been drawing the illustrations for A. P. Chekhov's short story “Kashtanka”]. *Detskaja literatura*, 9, 21–24.

Kuznecov, Toporkov 1962 — Kuznecov, S., Toporkov, N. (1962). Sovetskij difil'm [Soviet filmstrip]. Moscow: Iskusstvo.

Shklovskij 2019 — Shklovskij, V. (2019). Iskusstvo kak priem [Art as a technique]. In *Sobranie sochinenij: v 2-h t.* [The collected works: in 2 vol.] (Vol. 1, pp. 250–268). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Shvedova 1979 — Shvedova, O. M. (1979). Problema psikhologizma detskoj knigi v sovetskom literaturovedenii [The problem of psychology in children's books in the Soviet literary studies]. In Lupanova I. P. (Ed.), *Problemy 'detskoj literatury': mezhvuzovskij sbornik* [Problems of children's literature: university science studies collection] (pp. 34–37). Petrozavodsk: PGU Publ.

Stepanov 2005 — Stepanov, A. D. (2005). Problemy kommunikacii u Chekhova [Problems of communication in Chekhov's books]. Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury.

Tuzova 2017 — Tuzova, E. N. (2017). A. P. Chekhov v mul'tiplikacii [A. P. Chekhov in animated cartoon]. *Povolzhskij pedagogicheskij vestnik*, vol. 5, 4(17), 153–157.

Vang 2013 — Vang, X. (2013). Lingvisticheskie sredstva vyrazhenija chuvstvennogo vosprijatija v rasskaze A. P. Chehova “Kashtanka” [Linguistic means of expressing the perception in the short story “Kashtanka” by A. P. Chekhov]. *Sibirskij filologicheskij zhurnal*, 4, 210–214.

Zvereva 2020 — Zvereva, T. V. (2020). Interpretacija rasskazov A. P. Chehova v animacii konca XX — nachala XXI vv. [Interpretation of A. P. Chekhov's stories in the animation of the end of 20th — beginning of 21st centuries]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija “Istorija i filologija”*, 30, vol. 5, 870–876. DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-5-870-876

Aleksandra Brykova

St. Petersburg State University; ORCID: 0000-0002-9753-9525

“BETWEEN A DACHSHUND AND A YARD-DOG”:
A COMPARATIVE ANALYSIS OF ANTON P. CHEKHOV SHORT
STORY *KASHTANKA* AND ITS FILMSTRIP ADAPTATION

The article examines the main principles of textual adaptation in filmstrips. A comparative analysis of Anton P. Chekhov's short story *Kashtanka* and its 1975 filmstrip adaptation demonstrates that the filmstrip, as a syncretic genre whose composition is based on the principle of frame montage, requires not only great reduction of the original text — primarily its descriptive passages, which are compensated for by images — but also editorial revision. The syntactic structure of the original text is edited as well through the reduction of some members of sentences, separated constructions and changing the aspect of verb forms (from incomplete to complete) which with the help of pictures depicted incomplete actions provide the dynamic and the continuity of the storyline, as saving the lines of direct speech allows making the story, its characters, talk. The inner point of view is mainly preserved in evidential and indefinite markers, despite the reduction of its diversity. At the same time, some evaluative lexemes used in the text of the filmstrip but not in the original one make the filmstrip more didactic and straightforward, than Chekhov's story.

Keywords: Anton Chekhov, *Kashtanka*, filmstrip, polycode text, verbal, visual, continuity of the storyline, estrangement device